



MEMORIA DEL PROCESO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

EL RUCIO DE SANCHO

MARÍA LÓPEZ REY

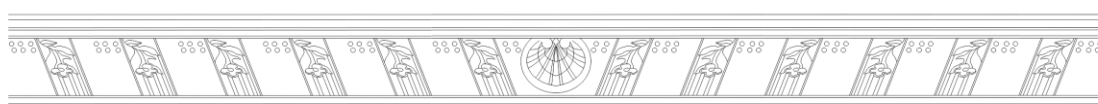
COLECCIÓN CARMEN Y JUSTO FERNÁNDEZ
BIBLIOTECA HISTÓRICA *MARQUÉS DE VALDECILLA*
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ÍNDICE

1	Introducción.....	5
2	Identificación.....	6
3	Aproximación Histórico-Artístico.....	7
4	Datos técnicos.....	10
5	Estado de Conservación.....	18
6	Tratamiento de Restauración.....	28
7	Conservación Preventiva.....	36
8	Bibliografía.....	40
9	Anexos.....	44



Agradezco toda la ayuda y la paciencia del personal
de la Biblioteca Histórica *Marqués de Valdecilla* de la UCM.



1. INTRODUCCIÓN.

El siguiente trabajo describe el proceso de restauración llevado a cabo sobre un tapiz perteneciente a Carmen y Justo Fernández que ha sido depositado en comodato en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense, en Madrid.

En el tratamiento de conservación-restauración se han seguido los criterios de la restauración actual, basados en el estudio pormenorizado de la pieza y de pruebas científicas. El criterio fundamental ha sido la mínima e indispensable intervención, respetando al máximo el original. Además, todos los procesos son completamente reversibles, sin perjuicio alguno para la obra original. Y por último, se garantiza la discernibilidad de los procesos realizados, siendo siempre distinguishable el original de los añadidos nuevos.

El lugar de ejecución del proyecto ha sido en las dependencias de la Biblioteca.

El periodo de ejecución ha sido realizado entre julio de 2017 y marzo de 2018.



2. IDENTIFICACIÓN.

2.1. TÍTULO O NOMBRE DEL OBJETO: *El Rucio de Sancho*.

2.2. MATERIALES Y TÉCNICA: Lana. Tapiz

2.3. DIMENSIONES: 290 cm x 225 cm. (Dimensiones máximas).

2.4. CRONOLOGÍA: Siglo XVIII.

2.5. ORIGEN: Manufactura de Aubusson, Francia.

2.6. AUTOR/ATRIBUCIÓN: Anónimo.

2.7. PROPIEDAD: Carmen y Justo Fernández, comodato en la Biblioteca Histórica
Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.

2.8. FOTOGRAFÍAS: María López Rey.

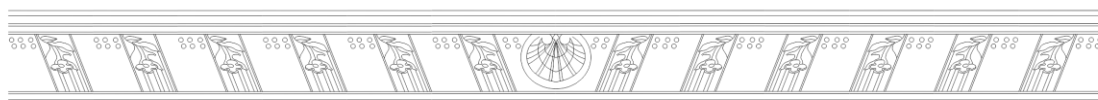
2.9. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA: María López Rey.

2.10. RESTAURADORAS: María López Rey y Erica Guerrero Herrero (Alumna en prácticas)

2.11. TRABAJOS DE CARPINTERÍA: Javier Soto.

2.12. MONTAJE: Personal de la Biblioteca Histórica de la UCM.

2.13. FECHA DE LA INTERVENCIÓN: Julio 2017-Marzo 2018.



3. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA.



Fig. 1. Tapiz *El Rucio de Sancho*.

En este tapiz (Figura 1) se representa la escena del capítulo IV del Segundo Tomo del Quijote, describiendo el momento en que Sancho descubre el robo de su rucio por parte de Ginés de Pasamonte.

Su iconografía está basada en la serie de temática quijotesca diseñada por Charles Antoine Coppel (1694-1752) en 1714 por encargo de la Manufactura Real de Gobelinos. De estas tapicerías encontramos un paño que representa la misma escena en el Palacio Real de Estocolmo, regalo del rey Luis XVI de Francia al Rey de Suecia, Gustavo III en 1784 (Figura 2).





Fig. 2. Tapiz *El Rucio de Sancho* de la Manufactura de Gobelinos en el Palacio Real de Estocolmo.

Esta iconografía tuvo tanto éxito que sirvió como modelo para que otros artistas realizarán sus diseños que se plasmaron en todo tipo de objetos, como grabados, pinturas, naipes bordados y porcelanas...

En la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid también se conserva un grabado (BH GRA 99) que representa la misma escena, del que no se conoce el grabador, pero que corresponde a una copia francesa de los realizados por el grabador Louis Suruge¹ (Figura 3).

¹ Este grabado fue estudiado por Cristina Álvarez Rojo como trabajo para la asignatura *La investigación en el Museo: inventarios, catálogos y análisis* del Máster en Estudios avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección del profesor Miguel Hermoso Cuesta.

<https://biblioteca.ucm.es/BUCM/blogs/Foliocomplutense/11247.php#inicomentarios> [Consulta 26 Junio 2018].





Fig. 3. Grabado *El Rucio de Sancho*.

En este paño solo encontramos a Sancho Panza (Figura 4), montado sobre las maderas por las que Ginés de Pasamonte sustituyó a su rucio.

Aparece vistiendo a la manera que lo haría alguien cercano a la corte francesa del siglo XVIII y no como lo haría un labriego manchego de principios del siglo XVII. Esto se debe a que Coypel diseñó una iconografía atendiendo a cuestiones estéticas y de gusto, y no buscando un reflejo de la realidad.

Fue tejido en la Manufactura de Aubusson².



Fig. 4. Sancho Panza.

² Estas tapicerías fueron inscritas en 2009 en la lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-tapiceria-de-aubusson-00250> [Consulta 25 Mayo 2018].



4. DATOS TÉCNICOS.

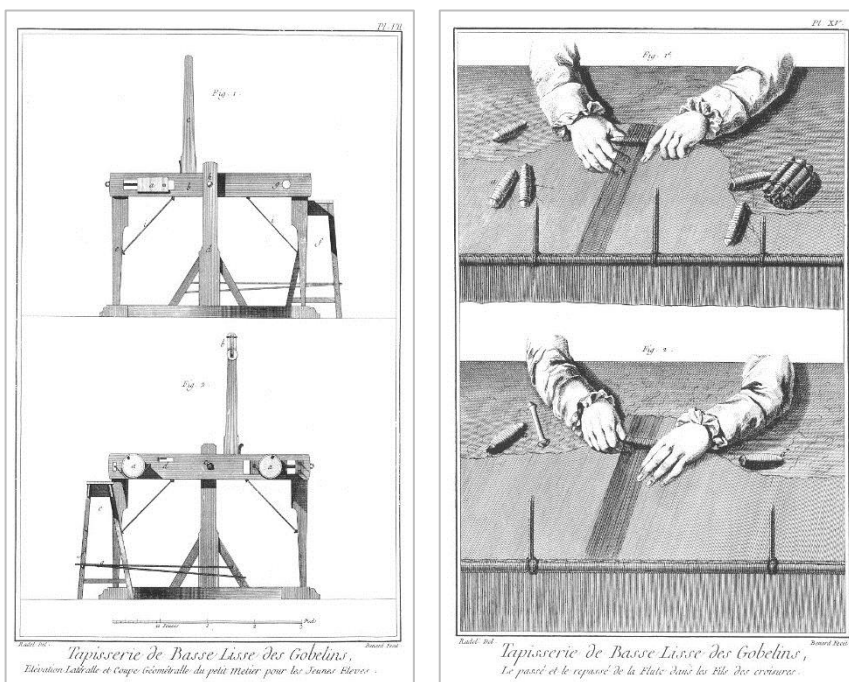
4.1. Descripción de la pieza.

La técnica del tapiz es muy característica ya que las tramas envuelven por completo las urdimbres, obteniéndose un tejido denso con una superficie acanalada, en las que las urdimbres quedan ocultas (Figura 5). Además, en los tapices, las tramas no van de orillo a orillo como en el resto de los tejidos, sino que se van interrumpiendo siguiendo los motivos figurativos.



Fig. 5. Detalle macroscópico del tapiz.

El Rucio de Sancho fue tejido en un telar de bajo lizo³ (Figuras 6 y 7).



Figs. 6 y 7. Láminas de la Enciclopedia de Diderot y d'Alembert. Paris, 1771.

³ Las tapicerías de Aubusson se caracterizan por ser tejidos en telares de bajo lizo.



Los tapices tienen una construcción interna compleja, y en esta obra encontramos muchos de los recursos técnicos empleados en ellos. Los *relais* (Figura 8) son cortes más o menos grandes que se forman cuando se encuentran dos zonas contiguas de colores diferentes, ya que las tramas dan la vuelta a la urdimbre para seguir el contorno del dibujo. Estos *relais* solían coserse durante o después de la realización del tapiz, en cambio algunos de pequeño tamaño que surgen de forma escalonada, se dejaban abiertos ya que buscan efectos plásticos.

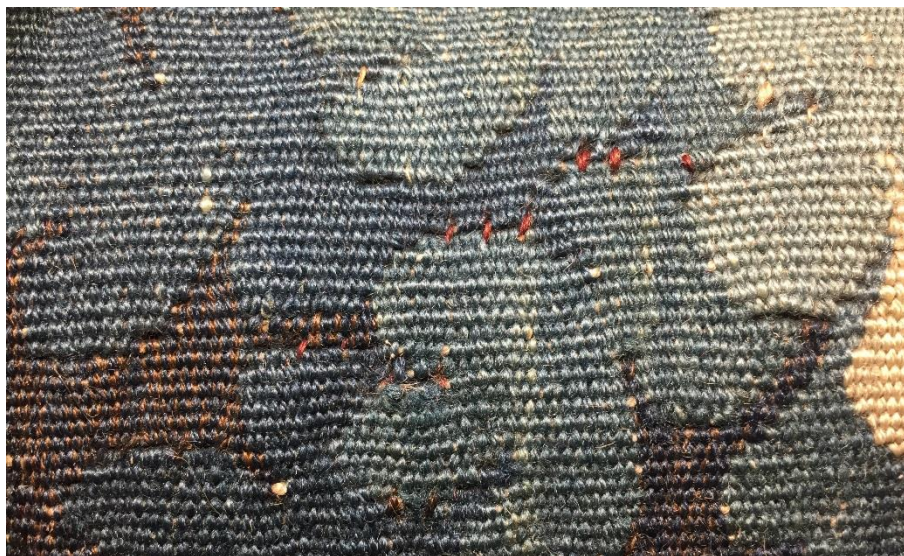


Fig. 8. Detalle de *relais*.

Pero las zonas de *relais* son zonas débiles, por lo que no todas las uniones entre colores se deben realizar con este método, para ello los tapiceros se sirven de otros recursos para la unión de los colores, como el plumeado o trapiel (Figura 9), que se sirve para graduar el paso de un color a otro produciendo sombreados y difuminados.

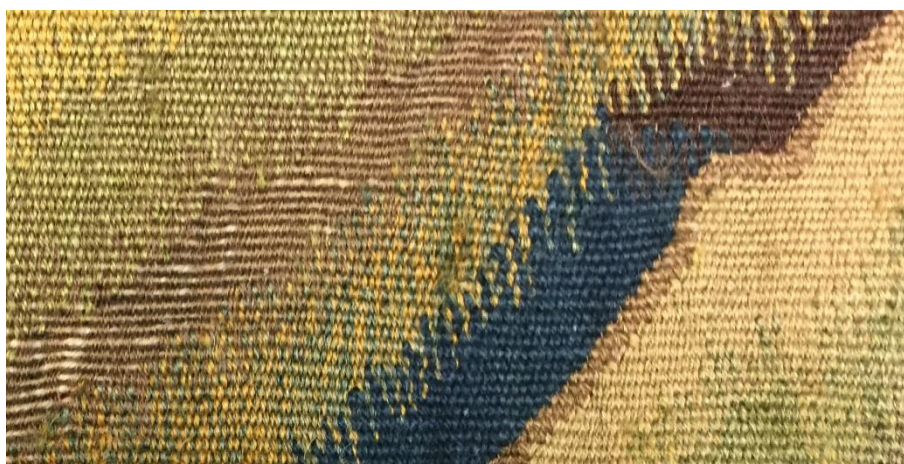
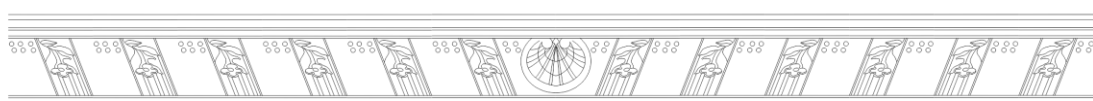


Fig. 9. Detalle de plumeados o trapiel.



Todo el reverso de la obra está protegido por un forro (Figura 10), un tejido de lino, con ligamento de tafetán, cosido por el perímetro, aunque este forro no es original.

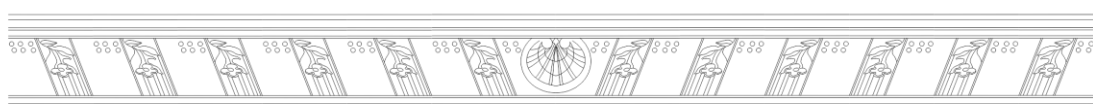


Fig. 10. Aspecto general del reverso del tapiz, antes de la intervención.

El forro no cubre toda la superficie, dejando la parte inferior sin protección (Figura 11).



Fig. 11. Detalle del reverso del tapiz.



En este forro aparecen unas anillas que sirven como sistema de suspensión (Figura 12).



Fig. 12. Detalle del sistema de suspensión del reverso.

4.2. Dimensiones del tapiz.

La obra tiene unas dimensiones máximas de 290 cm de alto y 225 cm de ancho.

Los tapices están compuestos por tres partes bien definidas: el campo o escena y la orla o bordadura.

El campo o escena es el motivo principal del tapiz, en este caso *El Rucio de Sancho*. Tiene unas dimensiones de 252 cm de alto y 187 cm de ancho.

La escena está bordeada por una orla o bordadura (Figura 13), en este caso está decorada con motivos geométricos. Mide 19 cm de ancho.



Fig. 13. Detalle de la orla.



4.3. Análisis de fibras.

Los materiales empleados son fuertes y resistentes para la urdimbre, lana sin teñir, y para las tramas se buscan hilos más finos, también de lana, teñidos de diferentes colores.

Para determinar la composición química de las fibras, tanto de los materiales constitutivos como de las costuras e intervenciones anteriores, se han analizado las fibras⁴ con un microscopio óptico, estudiando su morfología longitudinal.

Las fibras analizadas son fibras de origen natural, tanto vegetal (algodón y lino o cáñamo) como animal (seda y lana).

Los resultados obtenidos nos indican que las fibras, tanto de urdimbre como de trama, son de lana. Existen diferentes tipos de hilos en las costuras de los *relais*, fruto de sucesivas intervenciones sobre la obra, donde encontramos hilos de lino o cáñamo, de lana y de seda. Fruto de estas intervenciones, también encontramos numerosos retejidos realizados con hilos de lana y, en algunos casos, el empleo de urdimbres de algodón. Por último, el forro (que no es original) está constituido por hilos de lino o cáñamo.

TIPO DE HILO

FIBRA

Trama

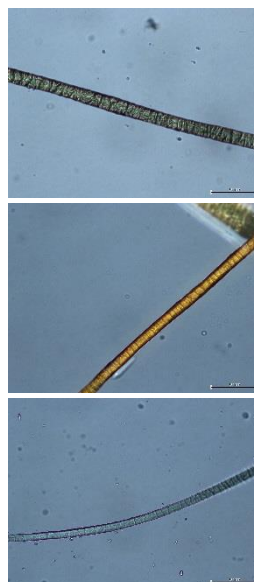
Lana

Trama

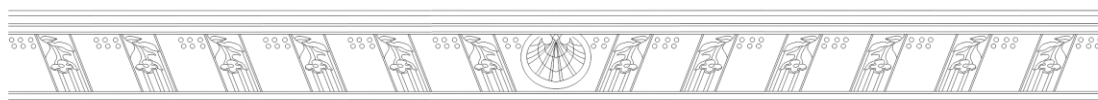
Lana

Urdimbre

Lana



⁴ Este análisis de fibras tuvo lugar en el Laboratorio de Materiales *Lab [Mat]* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

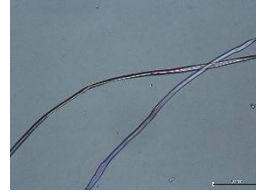


TIPO DE HILO

FIBRA

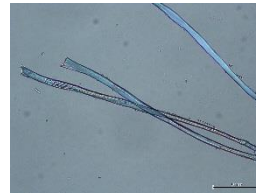
Costura *relais*

Seda



Costura *relais*

Lino o cáñamo



Costura *relais*

Lino o cáñamo



Costura *relais*

Lino o cáñamo



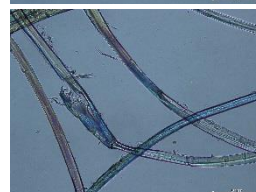
Costura *relais*

Lana



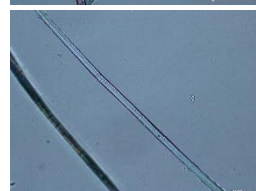
Costura *relais*

Lino o cáñamo



Costura *relais*

Lino o cáñamo



Trama forro

Lino o cáñamo



TIPO DE HILO

FIBRA

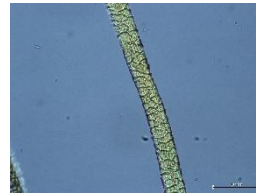
Urdimbre forro

Lino o cáñamo



Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



TIPO DE HILO

FIBRA

Retejido

Lana



Retejido

Lana



Retejido

Lana



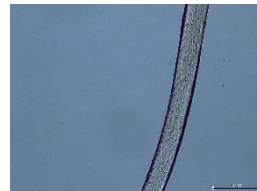
Retejido

Lana



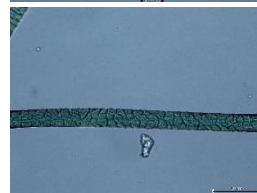
Retejido

Lana



Retejido

Lana



Urdimbre posterior

Algodón



Urdimbre posterior

Algodón



5. ESTADO DE CONSERVACIÓN.



Fig. 14. Aspecto general del tapiz, antes de la intervención.

La pieza tiene un estado de conservación regular.

Las alteraciones que presenta son de dos tipos: extrínsecas o intrínsecas. Las extrínsecas o exógenas están provocadas por las condiciones ambientales a las que ha estado expuesta la obra, por el uso y por la forma de exhibición. También están provocadas por intervenciones inadecuadas, que son las más dañinas porque afectan a su naturaleza interna. Las alteraciones intrínsecas o endógenas son aquellas derivadas de la degradación natural de los materiales, de los procesos de fabricación y de las características técnicas tales como el peso o el tipo de manufactura.

5.1. Fragilidad.

En general presenta falta de flexibilidad, resistencia mecánica y elasticidad debido al envejecimiento natural de las fibras y a las características técnicas del tapiz, ya que su peso recae sobre las tramas, mucho más débiles que las urdimbres de lana sin teñir.



5.2. Fotodegradación.

El tejido está fuertemente degradado por la luz, ya que las radiaciones lumínicas provocan el deterioro y el envejecimiento de las fibras, así como la decoloración de los tintes. El reverso que ha estado protegido de la luz conserva el color original, haciendo más evidente el daño (Figuras 15 y 16).



Figs. 15 y 16. Detalle del tapiz por anverso y reverso.

5.3. Desgastes y lagunas.

Por toda la superficie aparecen numerosos desgastes, con la pérdida de tramas que dejan a la vista las urdimbres (Figura 17). Estos desgastes se ven agravados por la forma de exhibición, ya que al estar colgado se provocan tensiones por el propio peso del tapiz.

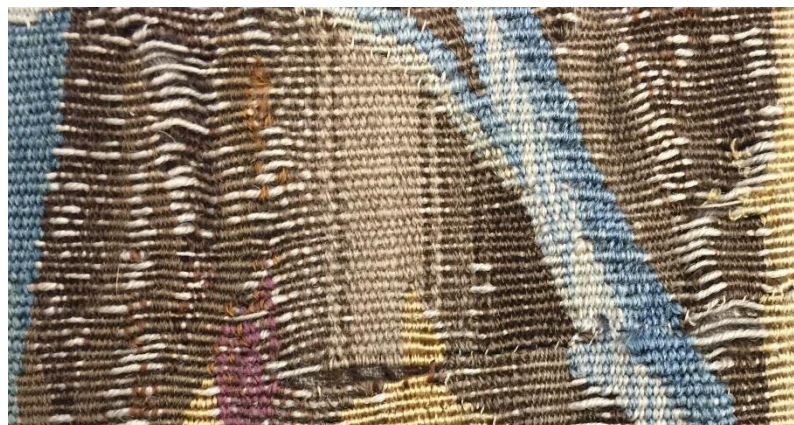
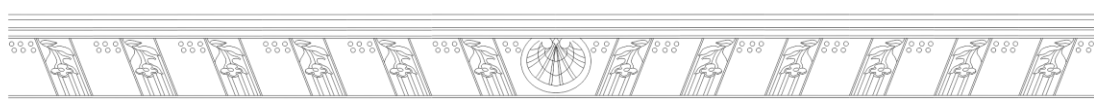


Fig. 17. Detalle de los desgastes con pérdida de trama.



El hilo original de los *relais* está tan desgastado que ha perdido su función original, y ante cualquier manipulación se rompe (Figura 18).



Fig. 18. Detalle del desgaste en las costuras de los *relais*.

5.4. Deformaciones y pliegues.

El tapiz ha perdido su ortogonalidad, ya que la parte superior tiene unas dimensiones diferentes a las inferiores, y los laterales en lugar de ser rectos están ligeramente abombados. Esto es debido a los movimientos naturales de dilatación y contracción de las fibras, agravados por cambios bruscos de temperatura y humedad; al sistema de exhibición, que no reparte el peso por igual; y a un almacenamiento inadecuado.

Aparecen deformaciones provocadas por las intervenciones anteriores, poco adecuadas, que ejercen demasiada tensión, ya que los materiales usados tienen distinta naturaleza, lo que hace que se comporten de diferente forma a los materiales originales (Figura 19).



Fig. 19. Detalle de las deformaciones.



La presencia de retejidos en algunas áreas provoca deformaciones en las zonas de unión (Figura 20).



Fig. 20. Detalle de las deformaciones.

La parte inferior fue doblada hacia el interior para modificar las dimensiones de la pieza, lo que ha provocado un gran pliegue que abarca toda la anchura del tapiz (Figura 21).



Fig. 21. Detalle del pliegue inferior.



5.5. Descosidos.

Existen numerosos *relais* descosidos, que debilitan la resistencia del tapiz (Figura 22).



Fig. 22. Detalle de los *relais* descosidos.

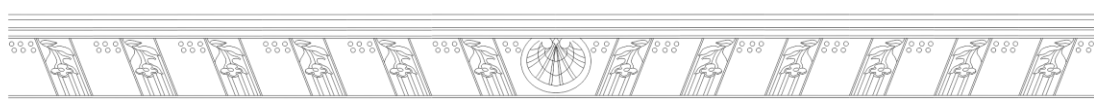
5.6. Suciedad y manchas.

La obra presenta una acumulación de polvo generalizada por toda la superficie.

En el reverso aparece una gran acumulación de restos de hilos, fibras y polvo que el forro ocultaba (Figura 23).



Fig. 23. Detalle de la suciedad del reverso.



En la esquina inferior izquierda aparecen manchas de barro (Figura 24).



Fig. 24. Detalle de las manchas de barro.

5.7. Intervenciones anteriores.

La pieza ha sido intervenida con anterioridad en más de una ocasión, tanto por el anverso como por el reverso. El forro no es original.

La intervención más visible es la mutilación que ha sufrido la obra, ya que atendiendo a otros tapices, grabados y pinturas que representan la misma escena, en este tapiz las figuras del Quijote y de Ginés de Pasamonte han desaparecido (Figura 25).



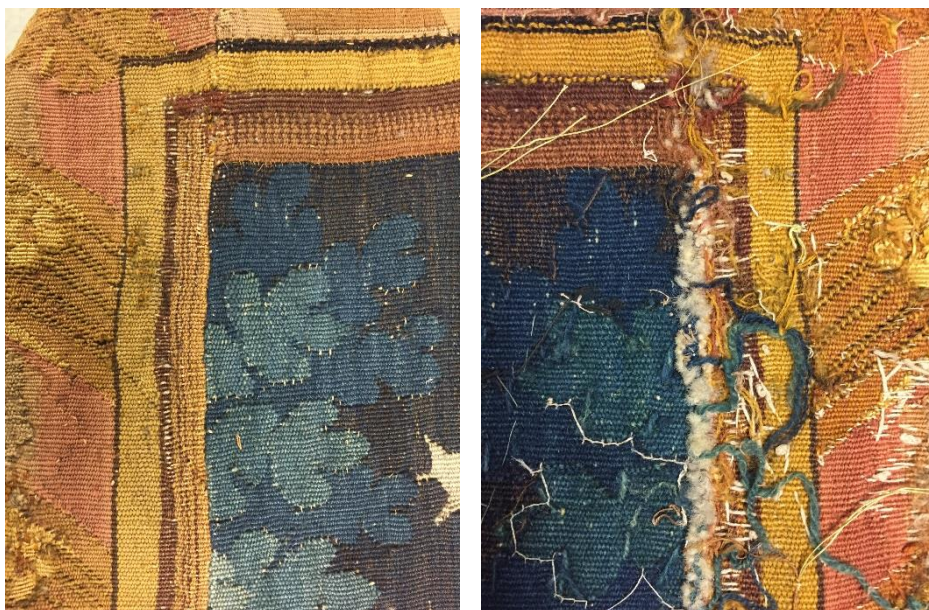
Fig. 25. Boceto para una escenografía representando *El Rucio de Sancho*.
Atribuido a Alexandre Bailly, ca. 1930.



Esta mutilación es muy visible, por la costura central que recorre el tapiz longitudinalmente de la parte superior a la inferior, así como otra costura del mismo tamaño que une la orla con la escena en el lado izquierdo (Figs. 26, 27 y 28).



Fig. 26. Vista general del tapiz, con las costuras.



Figs. 27 y 28. Detalle de una las costuras, anverso y reverso.

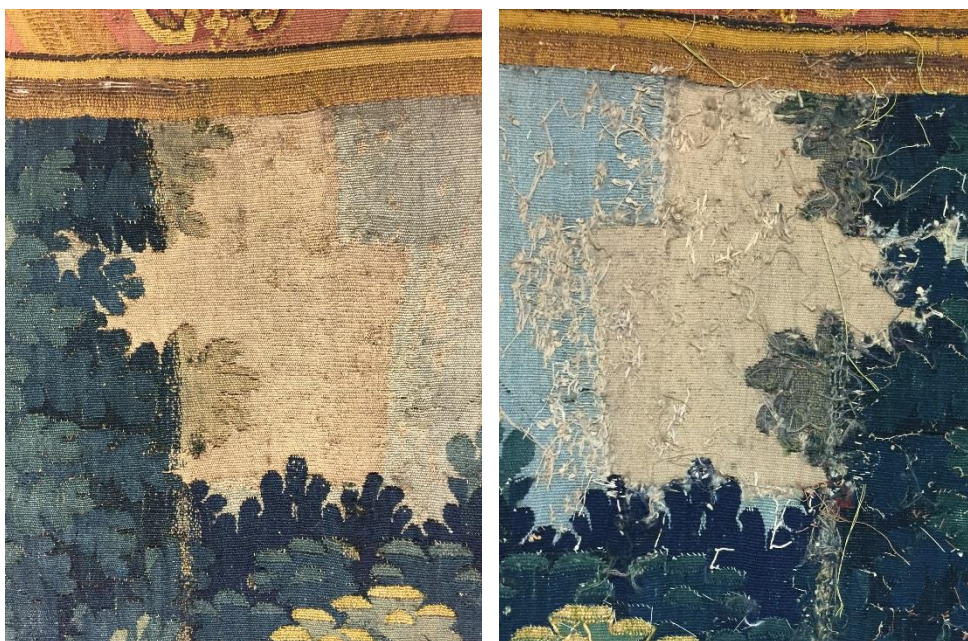


Además, para unir los cortes se ha empleado una lana diferente, que ha envejecido de forma también diferente, lo que hace la unión mucho más evidente, ya que las costuras y retejidos “nuevos” se han decolorado por efecto de la luz (Figura 29).

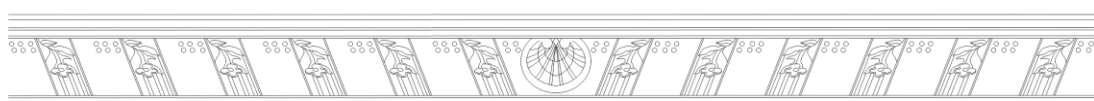


Fig. 29. Detalle de una las uniones.

Esa decoloración también ocurre en los retejidos que aparecen por toda la superficie del tapiz, lo que también los hace muy visibles (Figs. 30 y 31).



Figs. 30 y 31. Detalle de uno de los retejidos, anverso y reverso.



Otras de las intervenciones simplemente han consistido únicamente en la costura de los *relais*, realizada en diferentes momentos con hilos de diferente tipología. Esas costuras se han realizado de forma incorrecta, generando tensiones (Figura 32).



Fig. 32. Detalle de algunas de las costuras.

Por último, mencionaremos una intervención en la parte superior para reparar dos cortes que presenta la orla (Figuras 33 y 34).





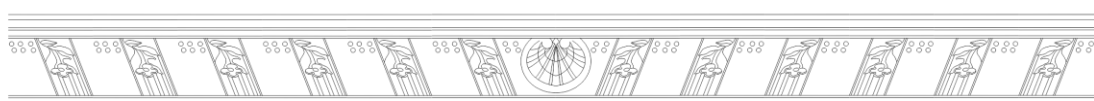
Figs. 33 y 34. Detalle de la reparación, anverso y reverso.



5.8. Mapa de daños.



	Retejidos		Zonas de mayor desgaste
	Antigua intervención (Reparación)		Pliegue
	Costuras, mutilación		Deformaciones



6. TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN.

6.1. Documentación.

El tratamiento ha comenzado con la documentación de la pieza, desde el punto de vista histórico y técnico, determinando la composición química de los materiales.

Así mismo, la obra se ha documentado fotográficamente, antes del tratamiento para tener testimonio de su estado antes de llevar a cabo el proceso de intervención. Durante el tratamiento de restauración cada operación ha sido documentada por medio de fotografías. Por último, después del tratamiento, se ha fotografiado de nuevo para obtener imágenes del resultado final de la intervención.

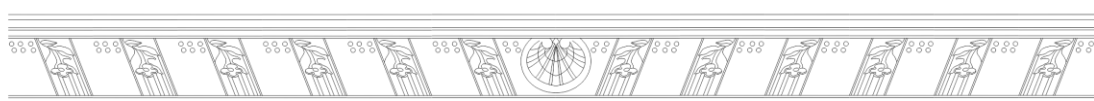
6.2. Eliminación de las intervenciones anteriores.

La obra ha sido intervenida con anterioridad, algunas de esas intervenciones le afectan de forma dañina. Sin embargo, su eliminación provocaría mayores daños que beneficios, por lo que solo se han retirado aquellas que al ser eliminadas no perjudicaban al original.

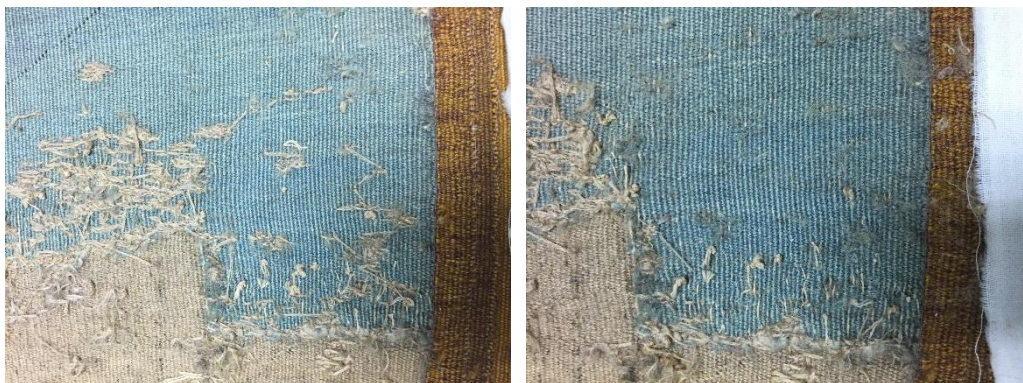
Atendiendo a este criterio, hemos comenzado con la retirada del forro, ya que no es original y tanto sus características como su estado de conservación no era el más adecuados (Figura 35).



Fig. 35. Detalle del proceso de retirada del forro.



También se han eliminado algunas costuras e hilos que no cumplían ninguna función, y que generaban tensiones (Figuras 36 y 37).



Figs. 36 y 37. Detalle del proceso de eliminación de las costuras, antes y después.

En el caso de las costuras de los *relais*, tanto originales como posteriores, se han eliminado, ya que las originales habían perdido su función, pues su estado de conservación era muy deficiente; mientras que las posteriores generaban tensiones y deformaciones (Figura 38).



Fig. 38. Detalle de *relais* sin costuras.

Los hilos retirados se conservan como parte de la documentación de la pieza. Se han encontrado 9 tipos distintos de hilo (Figura 39).

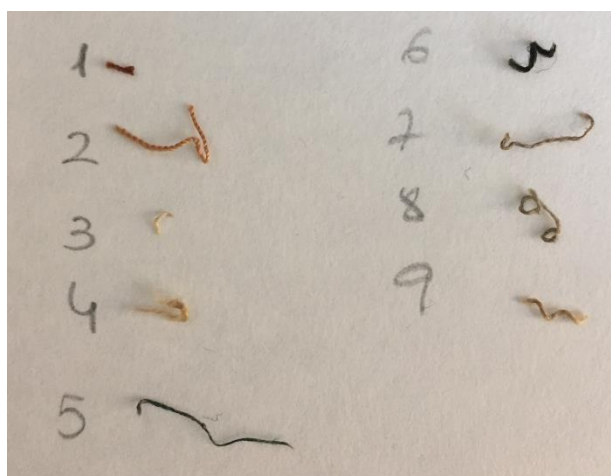


Fig. 39. Diferentes hilos.



Las reparaciones en la parte superior fueron retiradas (Figura 40).



Fig. 40. Detalle una vez retirados los parches.

Los retejidos y las costuras de unión de la mutilación, no se han eliminado porque el perjuicio de su eliminación es muy superior al beneficio, y además, esta mutilación y estos retejidos forman parte de su historia.

6.3. Limpieza.

El proceso de limpieza se ha realizado siguiendo sus necesidades.

Se ha optado por una limpieza mecánica mediante aspiración con un aspirador de succión regulable y la ayuda de cepillos suaves y un bastidor de tul sintético, tanto en el anverso como en el reverso, para eliminar el polvo y la suciedad superficial, así como restos de fibras e hilos sueltos.

Se ha descartado una limpieza en medio acuoso debido a la gran cantidad de retejidos y costuras que posee el tapiz, que en medio acuosos iban a tener un comportamiento diferente al material original.

6.4. Hidratación de las fibras.

Para devolverle parte de la flexibilidad perdida se ha aplicado vapor frío a toda la superficie de la obra.



6.5. Costura de *relais*.

Los *relais* se han cerrado mediante costura, tal y como se hacía en origen. Las costuras se realizan por el reverso, empleando el punto de festón con hilos de algodón, comerciales, adecuando el color a cada zona (Figura 41).



Fig. 41. Detalle de las costuras nuevas.

6.6. Corrección de las deformaciones.

El hecho de haber retirado muchas costuras, junto con la aplicación de vapor frío y peso, ha hecho que muchas de las deformaciones hayan desaparecido.

Sin embargo, las deformaciones formadas por los *retejidos* no han desaparecido ya que son intrínsecas a la obra, por lo que se han dejado.

El pliegue de la zona inferior se ha eliminado con la aplicación controlada de humedad mediante una membrana de goretex®, con el posterior secado bajo peso (Figura 42).



Fig. 42. Proceso de eliminación de pliegues.



6.7. Consolidación.

Para devolverle la consistencia física al tapiz, se ha consolidado mediante la colocación de soportes parciales nuevos. Se han colocado 3 bandas (una en cada extremo y otra en el centro), siguiendo el sentido de la caída, en toda la superficie. En la zona de la figura de Sancho se ha colocado otro soporte para reforzar esa zona.

Estos soportes son de tafetán de lino, en color natural, pues es un color neutro que se integra muy bien con los colores originales.

Se han colocado de forma que los ligamentos de ambos tejidos coinciden en la misma posición. El tejido posee un ligamento fuerte, pero a la vez adaptable a las características técnicas del tejido original; para evitar deformaciones, pliegues, tensiones y roturas posteriores. Ha sido tratado para evitar problemas en el futuro, tales como su decoloración o cambios en sus dimensiones. Así mismo, los bordes de todas las bandas se han rematado con unas tijeras troqueladas (Figura 43).



Fig. 43. Aspecto general con las bandas.

6.8. Fijación.

La fijación de las bandas se ha realizado mediante costura con el punto *demi-duit*, la elección de este punto se ha realizado teniendo en cuenta las características morfológicas de las alteraciones y el estado de conservación del borde de las mismas, así como de las futuras condiciones medioambientales en las que se conservará el tapiz. Los hilos que se han empleado son de seda, comerciales, adaptándose en cada zona al color original.



La fijación de las urdimbres que estaban sueltas pues han perdido las tramas, se ha realizado también mediante costura, con punto de bastas en diagonal, siguiendo la torsión del hilo. Se ha utilizado hilo de seda, ajustando el color que mejor se integraba en cada caso (Figura 44).

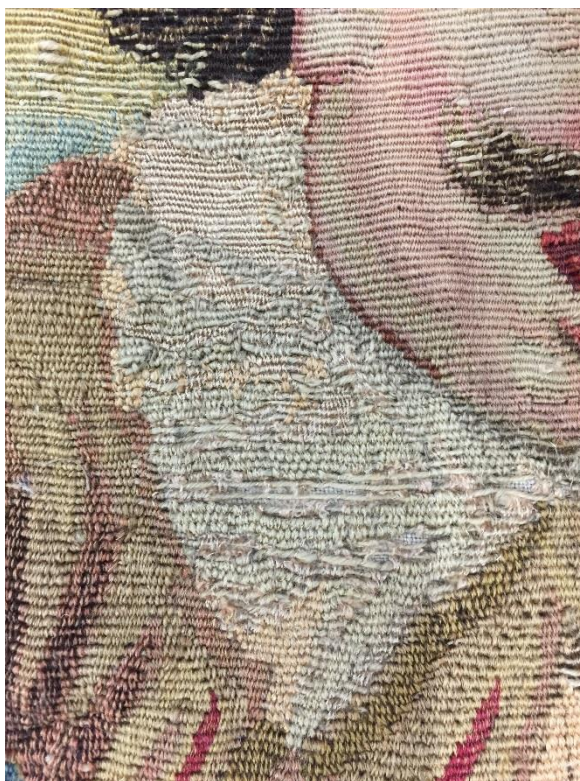


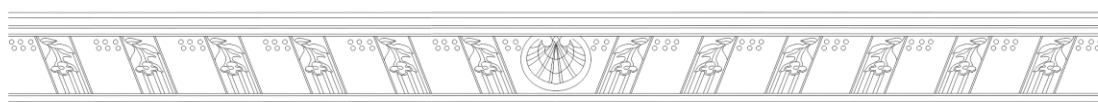
Fig. 44. Detalle de la fijación de urdimbres.

En las zonas de las bandas que quedaban sueltas pues no era necesario realizar *demi-duit*, se han realizado pequeñas líneas de fijación con el mismo hilo para evitar abolsamientos del tejido.

El perímetro de las bandas se ha rematado mediante costura, punto de festón, cortando el tejido sobrante.

6.9. Forrado.

Para proteger el tapiz del polvo, la humedad y del contacto con el muro cuando sea expuesto, se ha colocado un forro. Además, el papel fundamental de ese forro es el de soportar todo el peso del tapiz cuando está colgado.



El forro (Figura 45) es de lino, de color natural, sin aprestos, con ligamento de tafetán. El tejido posee un ligamento fuerte, pero a la vez adaptable a las características técnicas del tejido original; para evitar deformaciones, pliegues, tensiones y roturas posteriores. Ha sido tratado para evitar problemas en el futuro, tales como su decoloración o cambios en sus dimensiones.

El forro tiene dos partes, confeccionadas con el mismo tejido.

La primera con unas dimensiones de 27 cm de alto por 225 cm de ancho. Este primer fragmento fue colocado en la zona inferior, para su fijación se ha usado el punto invisible en las zonas perimetrales.

El segundo fragmento, es de mayor tamaño, 274 cm de alto por 225 cm de ancho. Éste, está situado en la parte superior y cae sobre el otro fragmento de forro. La fijación como en el primer fragmento se ha realizado con punto invisible en la zona perimetral. El borde inferior monta unos 10 cm sobre el primer fragmento, y este se ha cosido con punto de bastas de forma discontinua.

Todas estas costuras tienen que ser fuertes para mantener ambas partes unidas, y a la vez flexibles para adaptarse a los movimientos naturales de la pieza.

Con este tipo de montaje se evita que si, en un futuro este forro se deforma y descuelga formando una bolsa, ésta no asome al exterior.

Por último, para evitar movimientos del forro se han realizado de forma regular líneas de fijación con hilo de seda.

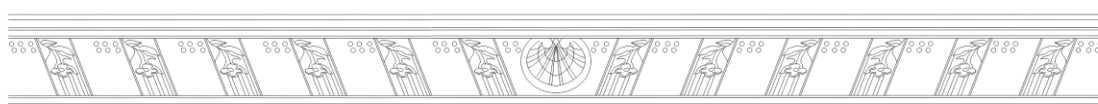


Fig. 45. Aspecto del forro.





Foto 46. Aspecto final del tapiz *El Rucio de Sancho*.



7. CONSERVACION PREVENTIVA.

Todo este tratamiento de conservación-restauración debe acompañarse con un programa de conservación preventiva, ya que los materiales textiles son muy sensibles al deterioro.

Se deben controlar los niveles de temperatura y humedad, ya que se trata de un material altamente higroscópico, y lo que más afecta a este tipo de materiales son las fluctuaciones de temperatura y humedad.

La temperatura ideal recomendada debe estar entre los 18º- 20ºC, y la humedad relativa debe estar entre 45-55%. Sin embargo, más importante que mantener unos niveles concretos es mantener unos niveles constantes, aunque estos no sean los *estándares*.

La obra debe estar expuesta a la luz lo menos posible. Cuando lo esté, se recomienda controlar la iluminación (50 luxes) y el tiempo, ya que este tipo de daño es acumulativo.

La exposición de materiales textiles siempre supone un riesgo, por lo que es preciso encontrar un equilibrio que permita el disfrute de las obras con el menor deterioro posible.

Esta situación de equilibrio comienza con la decisión de alternar los periodos de exposición, con los periodos de almacenaje en los depósitos de la biblioteca. En ningún caso el periodo de exposición debe superar los 15 meses.

El paño se ubica detrás de una puerta de cristal, y esa puerta, lejos de ser un problema, sirve como pantalla protectora cuando pasan los carros de libros con destino a la sala de lectura.

Para poder exhibirlo, se ha buscado la forma que permita repartir el peso y evitar que se produzcan tensiones, el sistema de velcro®.

La parte suave del velcro® se ha cosido, a máquina, en la parte superior del forro y la cara dentada se fija a un travesaño de madera con grapas de acero inoxidable.

El travesaño es de madera, y como éste no es el material más adecuado para la conservación, se ha forrado con un material barrera Marvelseal 360®. Los extremos se han forrado con un tejido de color neutro para hacerlo lo más invisible posible. (Figura 47).



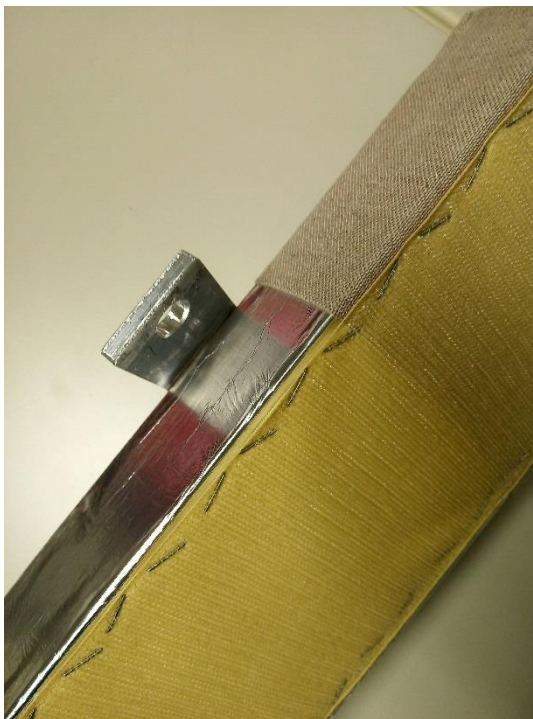


Foto 47. Detalle del travesaño.

El conjunto del tapiz y el travesaño se suspende de la parte alta del muro, por un sistema de guías. (Figura 48).



Foto 48. Detalle del sistema de suspensión.

En los periodos en que el tapiz no está en exhibición, este se almacenará en el depósito de la biblioteca, enrollado en sentido urdimbre.

Para facilitar su almacenaje se ha construido un soporte rígido, un cilindro en el que la obra se enrolla en sentido urdimbre, de forma que se conserve sin tensiones ni deformaciones.



Este soporte se ha construido sobre un tubo rígido de cartón, con un diámetro de 25 cm. Se ha acolchado con guata de poliéster, y forrado con ventulón®. Los extremos se han cerrado con ethafoam®, evitando así la entrada de polvo y suciedad en el interior del tubo (Figura 49).



Foto 49. Detalle del soporte de almacenaje.

Además, se ha confeccionado una funda de algodón descrudado para proteger del polvo y la suciedad la pieza durante su almacenaje. Esta funda se ajusta por medio de cintas de algodón.

El soporte y la funda se han siglado con el nombre del tapiz (Figura 50), para poder distinguirlo del resto fácilmente, para ello se ha utilizado cinta de algodón y rotulador con tinta libre de ácido.



Foto 50. Detalle del siglado.



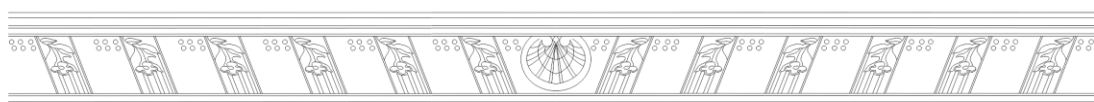
Además, se han fabricado unos soportes de ethafoam® (Figura 51) para que descansa el tubo cuando la obra este ahí enrollada, evitando que el conjunto toque el suelo, y por tanto la parte de la pieza que queda abajo se aplaste por su propio peso. El tubo se debe apoyar en estos soportes por los extremos, cuidando que en ningún momento el tapiz entre en contacto con el soporte de ethafoam®.



Foto 51. Detalle del soporte de ethafoam®

Se recomienda la limpieza de la superficie del tapiz para eliminar los depósitos superficiales de polvo cuando se retire de la exposición, antes de ser enrollado en su soporte. La microaspiración se realizará por ambas caras. Para ello se empleará un aspirador de succión regulable con la ayuda de una brocha de pelo suave

También es recomendable la inspección periódica de la obra para controlar su estado de conservación y las posibles alteraciones que se pudieran producir.



8. BIBLIOGRAFÍA.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. et al. (2005). *Don Quijote: Tapices españoles del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones El Viso.

ANGEL, C.; MARTIN, L.; GUTIÉRREZ, F. y SAMEÑO, M. (2001). "Intervención de los tapices Telémaco en el Festín de las Ninfas y Tapiz Flamenco del S.XVI", *Boletín PH Instituto Andaluz Patrimonio Histórico*, 35: 43-55.

de BUNES, M.A.; de WIT, Y.M.; RODRIGUES, D. (2010) *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo XV en la colegiata de Pastrana*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes y El Viso.

CAMPBELL, T. et al. (2008). *Hilos de Esplendor: Tapices del Barroco*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. (2008). *Rolled Storage for Textiles- CCI. Notes 13/3*.

CANADIAN CONSERVATION INSTITUTE. (2008). *Velcro Support System for Textiles- CCI. Notes 13/4*.

CARÒ, F.; CHIOSTRINI, G.; CLELAND, E. y SHIBAYAMA, N. (2014). "Redeeming Pieter Coecke van Aelst's Gluttony Tapestry: Learning from Scientific Analysis", *Metropolitan Museum Journal*, 49: 151-164.

CASTANY SALADRIGAS, F. (1949). *Diccionario de Tejidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHÉRCOLES ASENSIO, R. (2016). *Estudio del comportamiento físico-químico de materiales poliméricos utilizados en conservación y restauración de bienes culturales*. [Tesis Doctoral]

ESPINOZA, F. y GRÜZMACHER, M. (2002). *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y Fundación Andes.



FERNÁNDEZ RUIZ, E.; FERRERAS ROMERO, G.; PÉREZ MORALES, M.G.y SANTOS MADRID, J.M. (2010). “Los tapices del ducado de Montalto en la Fundación Casa Medina Sidonia. Investigación y tratamiento” *Boletín PH Instituto Andaluz Patrimonio Histórico*, 74: 94-109.

FLURY-LEMBERG, M. (1988). *Textile Conservation and Research*. Lausana: Schriften der Abegg-Stiftung Bern.

HARRIS, J. (2010). *5000 years of textiles*. London: The British Museum.

HERRERO CARRETERO, C. (2000). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional: vol. III. Siglo XVIII*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

HERRERO CARRETERO, C. (2004). *Tapices de Isabel La Católica: Origen de la Colección Real Española*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

HERRERO CARRETERO, C. (2007). “Un proyecto multidisciplinar para la conservación de colecciones históricas de tapices en Europa (Bélgica, España y Reino Unido)”. En *Actas del III Congreso Grupo Español IIC*, 39-43.

HERRERO CARRETERO, C. (2008). *Rubens 1577-1640. Colecciones de Tapices*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

HERRERO CARRETERO, C. (2009). “La conservación histórica de la colección real de Tapices. Ayer y Hoy”. En *Actas del IV Congreso del Grupo Español IIC*, 287-292.

HERRERO CARRETERO, C. (2009) *Vocabulario Histórico de la Tapicería*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

HERRERO CARRETERO, C. y FORTI GRAZZINI, N. (2010). *Los amores de Mercurio y Herse: Una tapicería rica de Willen de Pannemaker*. Madrid: Museo del Prado y El Viso.

HERRERO CARRETERO, C. (2015). “Un modelo de conservación histórica y de intervención conservadora: Las Bodas de Mercurio. Colección de Tapices del Duque de Lerma”, *Ge-conservación*, 8: 172-184.



JUNQUERA DE VEGA, P. y HERRERO CARRETERO, C. (1986). *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional: vol. I. Siglo XVI*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.

LANDI, S. (1987). *The Textile Conservator's Manual*. London: Butterworth & Co.

LENNARD, F. (2006). "Preserving image and structure: tapestry conservation in Europe and the United States", *Studies in Conservation*, 51 sup1: 43-53.

LENNARD, F. y HAYWARD, M. (2006). *Tapestry Conservation. Principles and Practice*. Oxford: Butterworth & Co.

LÓPEZ REY, M. (2012). *Memoria del proceso de conservación-restauración del tapiz en Documentos de Trabajo 2012/01* Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ REY, M. (2015). "Tejidos domésticos. La complejidad de su conservación, restauración y exposición", *Ge-conservación*, 8: 161-171.

LÓPEZ REY, M. (2016). "Aproximación a la conservación-restauración de los tapices", *Pecia Complutense*, 24:60-69.

MASDEU, C y MORATA, L. (2000). *Restauración y Conservación de textiles*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Textil. (CDMT).

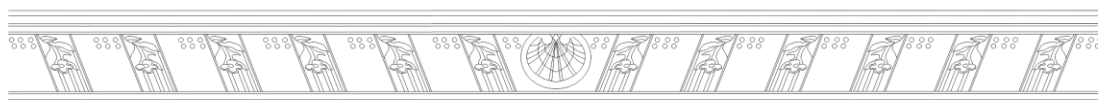
PERTEGATO, F. (1993). *I Tessili, restauro e degrado*. Firenze: Nardini.

PERTEGATO, F. (1994). *Restauro degli Arazzi*. Firenze: Nardini.

PLOURIN, M. L. (1955). *Historia del tapiz en occidente*. Barcelona: Seix Barral.

RAMÍREZ RUIZ, V. (2012). "Función de las tapicerías en la corte: s XVII.", *Res Mobilis*, 1(1): 23-40.

RÁMIREZ RUÍZ, V. (2013). *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*. [Tesis Doctoral]



ROMERO SERRANO, M. (2015). "Conservación y exhibición de tapices. Nuevos espacios expositivos", *Revista de Museología*, 62: 103-112.

SALVATORE CAVALLO, A. (1998). *The Unicorn Tapestries at The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

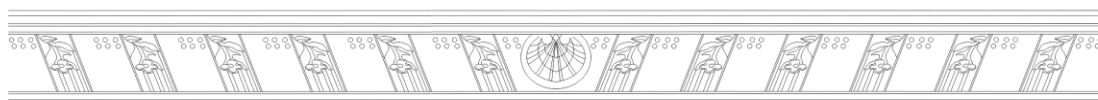
THOMAS, M.; MAINGUY, C. y POMMIER, S. (1985). *Historia de un arte. El Tapiz*. Barcelona: Skira Carroggio S.A. Ediciones.

TÍMAR-BALAZSY, A. y EASTOP, D. (2002) *Chemical Principles of Textile Conservation*. Oxford: Butterworth- Heineman.

TOCA, T. (2004). *Tejidos. Conservación- Restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

VIGNON, C. (2015). *Coytel's Don Quixote Tapestries. Illustrating Spanish Novel in Eighteenth-Century France*. New York: The Frick Collection.

YARZA, J.; HERRERO, C. y DE LUIS, L.: (2001). *A la manera de Flandes*. Madrid: Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional.



9. ANEXOS.

ANEXO I. Información de la casa de subastas.

25/12/2014 AUBUSSON. TAPISSERIE en laine. Le réveil de Sancho , scène tirée chez Maître Philippe ROUILLAC et ROUILLAC | interencheres.com

Accueil > Meubles et objets d'art > BEL AMEUBLEMENT. FIN FONDS RENONCOURT > AUBUSSON. TAPISSERIE en laine. Le réveil de S


ArtRégieTransport.com



The solution for your fine art transport

Pick-up everywhere in France
Delivery everywhere abroad
Europe & World

CLICK HERE

n°334 : AUBUSSON. TAPISSERIE en laine. Le réveil de Sancho , scène tirée



AUBUSSON. TAPISSERIE en laine. Le réveil de Sancho , scène tirée de l'histoire de Don Quichotte, d'après Charles Coypel (1694-1752). Bordure à coquilles et frise feuillagée rapportée ? XVIIIe. 290 x 220 cm. (restaurations, recoupée)

Tapis - Tapisseries - Tentures

ESTIMATION
1 000 € - 2 000 €

A propos de la vente

BEL AMEUBLEMENT, FIN FONDS RENONCOURT
Dimanche 18 janvier à 14h00 à Vendôme

LIEU DE VENTE
Maître Philippe ROUILLAC
1 rue Albert Einstein
Route de Blois
41100 Vendôme

INFORMATIONS D'ACCÈS
Comment venir : Gare TGV Vendôme Villiers


RETROUVEZ L'ITINÉRAIRE SUR GOOGLE MAPS

EXPOSITIONS :

- samedi 17 janvier de 14h00 à 17h00 : A l'étude
- dimanche 18 janvier de 10h00 à 11h30 : A l'étude

http://www.interencheres.com/vr/meubles-objets-art/lot/e_v42609/3530483/solr?&utm_source=alertes&utm_medium=email&utm_campaign=H-Thu-2014-12-25 1/2

ROUILLAC



Contact :
Tél. : 02 54 80 24 24
Fax : 02 54 77 61 10
rouillac@rouillac.com

Détails des frais et conditions (20.000 % volontaire TTC)

María López Rey
Doctora en Bellas Artes.
Especialista en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
marialopezrey@yahoo.es
Junio 2017-Marzo 2018



